

LE TEMPS DES CHIMÈRES

PETER & ELLIOTT LE DRAGON



Texte

DICK TOMASOVIC

Entre deux époques, entre deux techniques, entre deux esthétiques, *Peter et Elliott le dragon* (Don Chaffey, 1977) ne peut que raconter la plus belle et la plus improbable des amitiés entre deux personnages issus d'univers différents. Une glose émouvante sur la fragilité des passerelles entre le réel et la fantaisie.

EMBRUNS MARINS, lumière nocturne, vagues et rochers, force des éléments et lumière salvatrice d'un phare. Ce sont là quelques-uns des motifs qui ouvrent PETER ET ELLIOTT LE DRAGON, non sans beauté, mais

également non sans une certaine austérité, voire une forme de rudesse. Car il ne s'agit nullement d'une image de type photographique, ni même de type animé. La caméra va se contenter de restituer la partie d'un tableau peint, dont le grand ensemble ne sera jamais dévoilé, et de s'attacher au matériau pictural (une suite de figures maritimes très iconographiques) tout en soulignant, par un lent mouvement d'appareil scrutateur, les reliefs dans la matière peinte laissés par des coups de pinceau parfois très impressionnistes. Comme prisonnier de cette toile peinte, le regard du spectateur va subir la translation latérale d'un panoramique qui fera peu à peu découvrir un port d'un petit village, ses humbles demeures et ses pêcheurs au travail avant de retrouver une nature plus sauvage, celle d'une forêt obscure et mystérieuse qui sera l'endroit de la transformation de l'image puisque la texture du tableau, qui servait aussi de toile de fond au générique du film, s'estompe enfin pour laisser s'installer l'image cinématographique

d'une forêt. On y entend la voix d'un enfant avant d'apercevoir un petit garçon flottant dans les airs et de comprendre qu'il est censé être porté par une énorme créature magique dont on ne voit rien puisque son pouvoir fabuleux consiste précisément à se rendre invisible. Cette introduction pour le moins étonnante, qui enchaîne à un dessin non animé (la peinture fragmentaire du village) une séquence de trucage insolite, ne pourrait mieux prévenir le spectateur : ce trentième long métrage d'animation des studios Disney, si attendu, n'aura finalement rien d'un film d'animation traditionnel.

UN DRAGON RÉCALCITRANT

Le projet, vaguement imaginé du vivant de Walt Disney, connut bien des hésitations avant de prendre la forme du film que Don Chaffey réalisa en 1977. C'est en effet dès les

→ Elliott le dragon recueille une larme du jeune orphelin Peter.



années 1950 que des versions de scénario évoquant un lien d'amitié entre un jeune garçon et un grand dragon imaginaire (l'animal légendaire n'étant plus considéré comme une créature maléfique, mais comme un fidèle compagnon domestique au comportement canin) se succèdent jusqu'à ce que Walt lui-même ne mette un terme à son développement. Le projet tente d'émerger une nouvelle fois au début des années 1960, sans succès. Il revient encore sur la table en 1968, près de deux ans après la mort de Disney, mais retourne aussitôt au fond du tiroir avant d'être exhumé au milieu des années 1970 par le producteur Jerome Courtland, ancien acteur des productions Disney devenu cadre pour la branche des films en prises de vues réelles (il vient de produire *LA MONTAGNE ENSORCELÉE* en 1975). Il confie la réécriture du projet au scénariste Malcolm Marmorstein (un spécialiste de l'écriture feuilletonesque qui travailla sur des séries télévisées tant fantastiques que sentimentales) qui imagine, avec l'aide des compositeurs Al Kasha et Joel Hirschhorn (tout juste auréolés de leurs Oscars pour *L'AVENTURE DU POSÉIDON* en 1972 et *LA TOUR INFERNALE* en 1974), une comédie musicale dans la pure tradition disneyenne. L'idée est de laisser le dragon invisible tout au long du film, à l'exception d'une séquence cruciale qui révélerait sa physionomie. Mais alors que l'on peine à imaginer la forme du dragon et à maintenir l'idée d'une intrigue basée à ce point sur une créature qui ne laisse que des traces de sa présence, les animateurs du studio, probablement soutenus par les cadres du marketing qui se demandent bien comment élaborer des produits dérivés à partir d'un personnage invisible, parviennent progressivement à imposer des séquences de plus en plus nombreuses dans lesquelles le dragon laisse apparaître sa forme.

Le film adopte finalement la formule hybride d'un mélange entre prises de vues réelles et animation qui avait déjà fait la renommée du studio à plusieurs reprises avec notamment quelques succès encore récents dans la tête des spectateurs comme *L'APPRENTIE*

SORCIÈRE (Robert Stevenson) en 1971 et surtout *MARY POPPINS* en 1964, auquel le métrage sera injustement souvent comparé, en sa défaveur tant l'œuvre de Robert Stevenson avec Julie Andrews est présentée comme l'un des ultimes chefs-d'œuvre de la carrière de Walt Disney. À vrai dire, la tradition du film hybride remonte aux débuts du studio puisque, inspirés par le succès phénoménal du petit clown Koko des frères Fleischer qui sortait de la table à dessin et de l'encrier pour aller mettre la pagaille dans les studios animés et, par-delà, dans le « monde réel » (la série de cartoons *OUT OF THE INKWELL* de 1918 à 1929), Walt Disney et Ub Iwerks imagineront leur première réussite : les fameuses *ALICE COMEDIES*, produites entre 1923 et 1927, dans lesquelles une petite fille humaine pénètre dans le monde des cartoons. Au début des années 1940, les productions Disney, après avoir tenté quelques séquences hybrides lors des intermèdes de *FANTASIA*¹⁹⁴⁰ (Ben Sharpsteen), reprendront une formule similaire de métissage pour un « film de coulisses », *LE DRAGON RÉCALCITRANT*¹⁹⁴¹ (Hamilton Luske & Alfred L. Werker), qui situe la majeure partie de son intrigue dans les studios de Burbank en suivant le comique Robert Benchley à travers les différents lieux de création à partir desquels des séquences animées sont projetées comme autant d'illustrations des exploits des animateurs. À sa manière, en insistant sur l'univers des studios dont sont issus les *toons*, un film comme *QUI VEUT LA PEAU DE ROGER RABBIT?*¹⁹⁸⁸ (Robert Zemeckis) prolonge encore ce dispositif. Ces films invitent toujours leurs spectateurs à s'émerveiller devant les moments d'animation des corps. Dans *PETER ET ELLIOTT LE DRAGON*, l'un des enjeux du film est de mettre en question la visibilité du prodige.

UN CORPS COMPOSITE

Peter est un petit garçon orphelin qui fuit les mauvais traitements d'une famille de gredins dégénérés qui l'ont adopté (« *acheté* », comme la matriarche le dit elle-même) pour travailler dans leur ferme. Heureusement, il peut compter depuis quelques jours

sur un drôle de dragon – invisible, donc – qui, tel un ange gardien, semble avoir reçu pour mission d'aider les enfants en difficulté. La première apparition d'Elliott a de quoi laisser pantois le spectateur tant il ne ressemble en rien aux images habituelles du dragon terrifiant. Il est même à l'opposé du redoutable et charismatique dragon que les studios ont imaginé pour *LA BELLE AU BOIS DORMANT* (Clyde Geronimi) en 1959, et qui n'est autre que le produit de la métamorphose de la bien nommée Maléfique. Le design d'Elliott ne comporte pour sa part aucune ligne anguleuse. Il est au contraire construit à partir d'une série de cercles rassurants, véritable marque de fabrique disneyenne des personnages attachants. Son corps semble disharmonieux au possible : une peau d'un vert criard affublée de poils et de cheveux roses, des pointes dorsales tout aussi roses qui semblent avoir été disposées aléatoirement, une gigantesque panse de gros gourmand (il est d'emblée présenté comme un goinfre qui se nourrit de pommes) et de toutes petites ailes de chauve-souris, absolument grotesques au vu du corps démesuré qu'elles sont censées faire décoller du sol. Il faut encore ajouter des oreilles pendantes de bovidé, de grosses narines cavernueuses, une dentition clairsemée qui rend son sourire parfaitement idiot et une mâchoire ronde comme le gosier d'un pélican. Si le film repose sur une technique hybride, son héros est tout aussi composite, empruntant des formes, des couleurs et des apparences pour le moins hétéroclites, mélangeant les aspects des dragons occidentaux et orientaux aux animaux les plus divers. En termes d'expressivité faciale, l'inspiration est à chercher du côté du comédien Wallace Beery, star du cinéma muet au physique très typé, tandis que la personnalité du dragon le situe du côté du gaffeur maladroit et bon enfant du cinéma burlesque, qui rit de ses facettes, étonne par certains mouvements aussi soudains que gracieux et se laisse parfois déborder par la force de ses justes colères. Elliott ne communique que par de légers grognements, qui s'ils sont parfaitement compris par

Peter, restent le plus souvent opaques pour le spectateur. Le paradoxe est donc à son comble si l'on veut bien considérer que ce personnage qui s'exprime essentiellement à travers l'art de la pantomime a pour qualité première d'être invisible... La mise en scène s'échine alors à multiplier les traces de présence de l'animal fabuleux : marques de pas dans du ciment frais, panneaux de signalisation arrachés sur son passage, filets et voiles de pêche couvrant son corps pour signaler les contours de son immense gabarit, gags visuels imprimant sa silhouette dans les palissades de l'école du village après les avoir traversées dans un accès de rage (une vile institutrice martyrisait son protégé pour le punir de son imagination trop débordante). En somme, Elliott semble contraint à un double régime excessif : il est soit trop présent, soit trop absent de l'image. Il résulte du film un curieux sentiment d'hésitation permanente entre le film en prises de vues réelles, le film à effets spéciaux et le film d'animation, comme si l'œuvre ne parvenait jamais à créer l'osmose harmonieuse entre ces différentes configurations. Et ce malgré le travail extrêmement important de la quarantaine d'animateurs qui se dévouèrent sans compter aux expressions et aux mouvements d'Elliott. C'est en fin de compte le génie des grimaces hilarantes du dragon apparaissant par intermittence qui permet au film de trouver sa constante cartoonnesque : il faut voir Elliott dans la grotte dans laquelle il s'est réfugié prendre peur de sa propre ombre, ou bien encore observer sa mine défaite lorsqu'il ne parvient pas à cracher le feu nécessaire pour rallumer la lumière du phare, son corps de lourdaud grassouillet restant coincé dans les escaliers étroits du bâtiment l'empêchant de prendre son souffle comme il le souhaiterait.

UN FILM DE TRANSITION

Le succès timide du film à sa sortie a souvent été attribué, pêle-mêle, à la trop grande longueur du métrage, à son éventuel manque de rythme, à ses chansons et ses compositions musicales pas assez immédiates, à la faiblesse du jeu et au manque de

charisme de la chanteuse Helen Reddy qui, remplaçant au casting Julie Andrews qui déclina le rôle, fut immédiatement condamnée à subir l'ombre de Mary Poppins, ou encore à certains poncifs de la narration (le personnage caricatural de Lampie, le vieux gardien du phare alcoolique au grand cœur, incarné avec une générosité toute cabotine par le toujours énergique Mickey Rooney). Mais c'est surtout que le film, en voulant à tout prix honorer la mémoire de Walt Disney et s'inscrire dans la tradition de ses grands films familiaux (le personnage de l'orphelin, la ruralité et la description d'une petite ville du Maine au début du xx^e siècle, l'éloge du foyer reconstruit et la figure généralisée du bienfaiteur, bref, tout le catalogue des thèmes préférés de l'oncle Walt), prolonge moins l'esprit de la firme qu'il ne tente de le reproduire mécaniquement. Or, le contexte de production n'est plus le même : non seulement les années 1970 sont à des années-lumière du début des années 1960 et du succès de MARY POPPINS, mais l'équipe de création n'est plus la même. Aucun des grands animateurs historiques du studio ne figure au générique du film. Pas un seul des « neuf sages » n'a été impliqué dans le projet, même si le vétéran Ken Anderson, qui avait déjà été engagé sur *BLANCHE-NEIGE ET LES SEPT NAINS*¹⁹³⁷ (David Hand), reçoit la délicate responsabilité de l'animation d'Elliott. C'est donc une relève qui ne s'assume pas encore complètement (Don Bluth, Don Hahn, Glen Keane, Ron Clements, etc.) qui développe le projet en regardant sans doute un peu trop dans le rétroviseur. À tous points de vue, *PETER ET ELLIOTT LE DRAGON* est un film d'entre-deux.

ÉLOGE DU TACTILE

L'une des scènes clés du film se tient en l'absence d'Elliott comme de Peter. Un marchand itinérant, le Dr Terminus (Jim Dale, très en verve), se lance dans un grand numéro de charlatanisme et parvient à convaincre une foule d'abord incrédule des pouvoirs guérisseurs de sa potion (son assistant simule un homme malade, affaibli et paralysé par la douleur qui retrouve

soudainement l'énergie et les jambes de ses vingt ans). La séquence vient en contrepoint des révélations vaines de Peter et de Lampie sur l'existence du dragon invisible. Personne ne les croit, bien sûr : l'un est un enfant avec trop d'imagination, l'autre un vieillard porté sur la bouteille. La question centrale de l'œuvre devient alors celle de l'opposition entre la crédulité et la confiance, la foi et la complicité. Croire à l'existence du dragon magique, pouvoir le visualiser et, en fin de compte, comprendre sa personnalité positive ne peut se faire que dans une relation de bienveillance et sous une forme de bonne volonté qui n'est pas sans rappeler le contrat tacite entre le film et son spectateur, qui accepte volontiers le jeu des conventions.

Cela étant, le film déploie également une rhétorique du contact tactile pour mieux établir l'existence d'Elliott. Ainsi, Peter sert en quelque sorte de médiateur haptique pour le spectateur. L'enfant ne cesse de toucher le dragon ou d'être touché par lui : Peter grimpe sur le dos d'Elliott ou se blottit contre son ventre dodu pour se reconforter, tandis que le dragon pose sa queue délicatement et tendrement sur l'épaule de l'enfant avant de venir essuyer avec délicatesse les larmes qui coulent sur ses joues. Il faut ainsi toucher pour voir et voir pour croire. Ce sens du tactile restera d'ailleurs tout aussi important dans le remake du film, très différent, réalisé par David Lowery en 2016 : l'enfant devra toucher le dragon pour qu'il sorte de l'obscurité et que sa fourrure verte retrouve son éclat. Toutes ces scènes éblouissent par leur réussite technique. Le film, mélangeant différents procédés de composition, est incontestablement un chef-d'œuvre du point de vue de l'histoire des effets spéciaux. Mais la véritable force de ces séquences réside dans la puissance des émotions qu'elles parviennent à communiquer en rendant compte de cette amitié hors-norme que Peter ne cessera de chanter (puisque toute bonne comédie musicale rend explicites les tremblements du cœur) : « *On va tous les deux vers les chemins bleus / Où jamais il ne pleut / Je suis content, je ne serai plus tout seul* ». ✱

PETER & ELLIOTT LE DRAGON

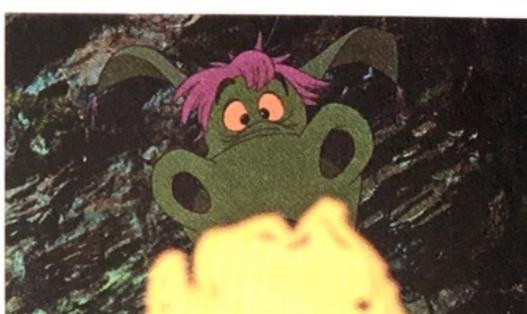
Si l'existence du dragon est prouvée, il faudra bien reconsidérer un certain nombre de positions, clame ce charlatan de Dr Terminus.

La mythologie et la légende feraient alors partie de l'histoire et de la science, dit-il d'un air songeur, avant d'ajouter qu'il serait possible d'en tirer un profit immédiat...



Texte

DICK TOMASOVIC





DÈS LORS, LAMPIE, LE GARDIEN DU PHARE, sous l'effet de l'alcool, décide de révéler à Hoagy, l'assistant de Terminus, non moins éméché, l'endroit où s'est réfugié Elliott. Bras dessus, bras dessous, voilà que les deux ivrognes entreprennent de visiter la grotte où se dissimule, comble du paradoxe, le dragon invisible. À l'orée du souterrain, les deux hommes perçoivent le ronflement de l'animal légendaire. Mais leurs yeux ont beau s'écarquiller, le dragon échappe à leur regard. Hoagy, porté par l'ivresse, veut caresser le monstre. Le plan suivant révèle au spectateur le sympathique Elliott réveillé en sursaut de son paisible sommeil par les voix des intrus. Lampie, tel un bonimenteur de cirque, annonce le détail du spectacle à venir : vous allez voir une chose horrible, un monstre ! Le décalage humoristique se fait alors double : non seulement son commentaire se donne en contrepoint comique de la situation (le physique burlesque

et attendrissant d'Elliott est loin de toute idée de monstruosité effrayante), mais en plus le dragon ne saisit pas que l'on parle de lui et commence à son tour à s'effrayer de la créature décrite. Il est vrai que Lampie, comme tout bon bonimenteur de spectacle forain, n'hésite pas à exagérer les traits physiques de l'attraction : le dragon ferait quinze mètres de haut et ses innombrables griffes acérées pourraient déchiqueter un homme en lambeaux. Il n'en faut pas plus pour que le pauvre Elliott prenne peur. Plus les deux compères s'avancent dans la grotte, plus le récit fantastique se déploie (yeux perçants, faciès horrible et pétrifiant, puissance de la mâchoire qui crache de terribles flammes...). Elliott, en véritable pleutre, se rapproche des deux hommes au point de se jeter dans leurs bras quand il ne reconnaît pas son ombre portée et déformée sur les parois rocheuses. Pour se tirer d'affaire, les deux hommes lui proposent un peu d'alcool. L'effet sera

spectaculaire : Elliott se gonfle et crache aussitôt un feu si puissant et incontrôlable qu'il finit par correspondre à la description du redoutable dragon ! Ainsi, dans la logique des contes disneyens et dans leur fabrique de la fiction fabuleuse, c'est en s'enfonçant toujours plus profondément dans la caverne que les apparences finissent par devenir réelles. ✱